

ACTAS DEL III CONGRESO IBERO-AFRICANO DE HISPANISTAS

Noureddine Achiri, Álvaro Baraibar
y Felix K. E. Schmelzer (eds.)



Noureddine Achiri, Álvaro Baraibar y Felix K. E. Schmelzer (eds.), *Actas del III Congreso Ibero-Africano de Hispanistas*, Pamplona, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Navarra, 2015. Colección BIADIG (Biblioteca Áurea Digital), 29 / Publicaciones Digitales del GRISO.

EDITA:

Servicio de Publicaciones de la Universidad de Navarra.



Esta colección se rige por una [Licencia Creative Commons Atribución-NoComercial 3.0 Unported](https://creativecommons.org/licenses/by-nc/3.0/).

ISBN: 978-84-8081-451-5.

LAS CANTADAS ESPAÑOLAS EN EL SIGLO XVIII: DE LA METRÓPOLI A LOS VIRREINATOS AMERICANOS

Susana Sarfson
Universidad de Zaragoza (España)

Rodrigo Madrid
Universidad Católica de Valencia (España)

I. EL CONTEXTO

En los comienzos del siglo XVIII, España es un imperio con posesiones alrededor del orbe. El último monarca de la casa de los Austrias, Carlos II, muere sin dejar descendencia, y el 16 de noviembre de 1700, el duque Felipe de Anjou, sobrino-nieto del monarca español, y nieto de Luis XIV, es coronado Rey de España con el nombre de Felipe V. En los 45 años de su reinado atravesó vicisitudes organizativas, económicas y territoriales, no exentas de guerras por mantener la corona y la unidad del territorio. Nacido y educado en Versalles, en el ámbito de la cultura el primer rey Borbón de España continuó con el ejemplo de su abuelo, quien valoraba el arte como una de las formas de reflejar la grandeza de la corona.

En Madrid, la Capilla Real mostraba la excelencia de la música española. En 1701 Sebastián Durón, organista de la misma desde 1692, es nombrado Maestro de Capilla, pero fue desterrado en 1706 por su apoyo al pretendiente Habsburgo al trono: se exilia en Francia, en la corte de la reina viuda de Carlos II, Mariana de Neoburgo, hasta su muerte en 1716. Es significativo recordar que Feijóo lo menciona como uno de los responsables de la italianización en la música española.

Esta es la Música de estos tiempos, con que nos han regalado los Italianos, por mano de su aficionado el Maestro Durón, que fue el que introdujo en la Música de España las modas extranjeras. Es verdad que después acá se han apurado tanto estas, que si Durón resucitara, ya no las conociera; pero siempre se le podrá echar a él la culpa de todas estas novedades, por haber sido el primero que les abrió la puerta¹.

Sin embargo, las obras de Durón fueron copiadas y llevadas a las catedrales hispanoamericanas para solemnizar la liturgia, y así muchos de sus trabajos se conservan gracias a los manuscritos guardados en archivos hispanoamericanos.

Con respecto a las provincias de ultramar, en 1700 existían dos extensos virreinos: el de Nueva España en América del Norte y Central, y el Virreinato del Perú en América del Sur. Pero en 1717 se renueva la organización, y se crea el Virreinato de Nueva Granada, mientras que en 1776 nace el Virreinato del Río de la Plata, y el hasta entonces Virreinato del Perú pasa a reconfigurarse con el nombre de Virreinato del Alto Perú.

Las ciudades virreinales aspiraban a organizarse y a parecerse a las ciudades y poblaciones de la metrópoli: buscaban recrear el mundo español aunque se recurría, parcialmente, a los materiales y recursos locales, que se integraban con todo aquello que se llevaba directamente desde España. La ciudad virreinal, con su orden social, con ritos y fiestas solemnes, representaba la civilización, y la música es uno de los elementos que la integran y caracterizan. Asimismo, la música de catedrales y conventos de las poblaciones americanas guardan una semejanza intencionada con la España peninsular: tanto en la organización de los puestos musicales como en la música que se interpretan subyace la aspiración a emular y recrear este ambiente musical.

Por otra parte, las fiestas barrocas, ya fueran religiosas o civiles, en este caso vinculadas a manifestaciones del poder del rey o de sus representantes, eran momentos de expansión sensorial: elementos sonoros, visuales, textuales y rituales se conjugaban para maravilla de los participantes, para conmover mediante todos los recursos que la música ofrece en un contexto de liturgia. Al romper la rutina, y mediante la complejidad que sobreviene del encuentro de música, texto, arte y liturgia, se desencadena una suerte de dramaturgia:

¹ Feijóo, 1986, p. 385.

Las posibilidades espectaculares en este ámbito de novedosas fronteras de rito y teatro son muchas, y van de los villancicos representados, dances y danzas, cantos y sermones con apariencias, pasiones, vía crucis y bele-nes vivientes, pastoradas, etc, a autos, farsas, comedias de santos, pasando por una gran variedad de manifestaciones folklóricas profanas, fuera de los templos. Todo ello con las funciones de [...] válvula de escape, cohesión, autorreconocimiento².

Así, las obras de arte y musicales conservadas, proporcionan fuentes que nos llevan a vislumbrar la vida y la sociedad de las ciudades dieciochescas, tanto en la metrópoli española como en las provincias de ultramar.

2. LA CANTADA ESPAÑOLA

En España a comienzos del siglo XVIII, el ámbito donde se creaban las composiciones musicales más importantes por su calidad y complejidad era la Iglesia, que en las ciudades españolas barrocas podía ser un símbolo del orden ideal del cosmos. Las grandes obras tenían textos en latín, y servían a la solemnidad de la liturgia. Sin embargo, en determinados momentos, la lengua romance entraba en la música de iglesia, y facilitaba un acercamiento a las gentes: en Navidad, Corpus Christie y fiestas de Santos Patronos, los villancicos no sólo participaban de la lengua del pueblo sino de algunos de sus usos musicales, con ritmos propios de la tradición musical popular, y personajes variados, generando un extenso *corpus* ya que se trataba de piezas destinadas a una interpretación única. El villancico era, en principio, arte efímero, con una variedad de estructuras que tienen en común la aparición de un estribillo intercalado a lo largo del texto, y su presencia se remonta por lo menos al siglo XV.

El villancico puede ser considerado una de las señas de identidad de la poesía y de la música española. Su origen se puede relacionar con el zéjel (siglo XIII). El villancico en los siglos XV y XVI estaba formado por un estribillo que alterna con una o más coplas, cuyos principales ejemplos se encuentran en los Cancioneros de la Colombina, de Palacio, del Duque de Calabria y de Medinaceli. A partir de la Contrarreforma, el villancico en lengua romance se

² Amorós, 1999, p. 216.

introduce en el templo, donde perdura hasta entrado el siglo XIX. A lo largo de varios siglos, el villancico va desgranando rasgos musicales pero también refleja algunos aspectos que se vinculan con la sociedad española.

El hecho de que fueran obras compuestas para fechas señaladas, y que la interpretación se realizara en forma inmediata a la composición, hace que esa escritura esbozada se completara durante la interpretación: el maestro de capilla sabía lo que debía pedir a sus músicos, no necesitaba escribir cada detalle de una partitura que, en principio, no estaba destinada a volver a escucharse. Aunque el aprovechamiento de obras preexistentes con alguna modificación del texto tampoco era excepcional, como testimonia irónicamente Lope de Vega: «Que los poetas tienen versos a dos luces, como los cantores villancicos, que con poco que les muden sirven a muchas fiestas»³.

Por otra parte, durante el siglo XVII se componen también en lengua romance numerosos tonos divinos, cuyos textos suelen tener mayores pretensiones literarias, y que juegan con la ambigüedad del amor humano y amor divino. Por otra parte, el bajo continuo que acompaña a la voz (generalmente a solo) suele interpretarse con el arpa, y formalmente no se distingue un estribillo.

Sin embargo, con la llegada del siglo XVIII, se integra en la música española un género proveniente de Italia: la cantata italiana, que en su origen era la obra cantada, que contenía arias, va calando en la composición musical de los compositores españoles, pero también hay compositores italianos que desarrollan su labor en España y contribuyen a la difusión de este nuevo tipo de música.

Las reinas españolas, consortes de Felipe V, eran italianas: primero María Luisa Gabriela de Saboya, de Turín, tañía la guitarra enseñada por su maestro el compositor Santiago de Murcia, quien tras la muerte de la reina viaja a México, donde desarrolla el resto de su vida. La reina Isabel de Farnesio, de Parma, es amante de la música e intérprete de clave. Por otra parte, el siguiente rey de la dinastía borbónica, Fernando VI, coronado en 1746, está casado con la infanta de Portugal María Bárbara de Braganza, protectora del cantante Carlo Broschi, conocido como Farinelli, y discípula de Doménico Scarlatti quien compone para ella las Sonatas para clave.

³ Lope de Vega y Carpio, *La Dorotea*, p. 354.

Durante las primeras décadas del siglo XVIII se componen villancicos y cantadas. Fernando VI suprime los villancicos de su Capilla Real en 1750. Y el siguiente rey, Carlos III, los prohíbe en 1767.

Formalmente, la cantata italiana es una sucesión de arias y recitativos. Miguel Querol señala a Matías Ruiz Navarro como *el compositor de las cantadas españolas más viejas*, refiriéndose a finales del siglo XVII. Pero la nueva forma, en España, tiene sus propios matices: la mayoría de las cantatas son para voz sola o dos voces, y presentan una sucesión de recitados y arias. Pero muchas veces, además, están enmarcadas por movimientos más solemnes: una grave para comenzar, y otro grave o un minué para finalizar. Esto es señalado tanto por Miguel Querol, como, años más tarde, por Juan José Carreras, quien sugiere que el grave final es «una respuesta creativa de los compositores nativos a la nueva música italiana y su reinterpretación dentro de su propia tradición barroca»⁴. Por otra parte, desde el punto de vista sonoro la cantada trae una novedad a la música española: la introducción de los instrumentos de cuerda frotada, que vienen de Italia. Los violines entran en España con la música y los músicos italianos, y modifican el contexto sonoro de la música, provocando muchas críticas ante los defensores de lo tradicionalmente español, ya que los violines difuminaban las diferencias entre la música religiosa y la música del teatro.

Sin embargo, y más allá de las críticas, la cantada religiosa como forma paralitúrgica, fue ampliamente cultivada a lo largo del siglo XVIII; tanto por los compositores españoles como por los italianos afincados en las capillas y cortes españolas y las de los virreinos americanos. La forma musical, como hemos señalado, presenta una sucesión de recitados y arias, a veces enmarcados por movimientos más lentos.

En los textos de estas cantadas se repiten alegorías que hacen referencia al alma en forma de aves o mariposas que buscan ansiosa a su Creador, al Pan Eucarístico como alimento celestial, o a la Virgen María como nave capaz de sortear mares procelosos. Además, las referencias mitológicas adquieren un significado cristiano como personificación de virtudes o vicios. En este sentido, las cantadas que se encuentran en archivos españoles, tanto peninsulares como de los territorios de ultramar, son similares.

⁴ Boyd y Carreras, 2000, p. 141.

3. TRES CANTADAS ESPAÑOLAS EN BOLIVIA

Los ejemplos que mencionaremos provienen de tres cantadas conservadas en Bolivia, hoy en el Archivo Nacional en Sucre, pero que pertenecieron a la Catedral de La Plata (nombre de la ciudad en tiempos del Virreinato del Perú).

*Animado galeón*⁵ es una cantada de autor anónimo para tiple, violín y continuo. El texto desarrolla la metáfora de María como nave que su airoso navegar es capaz de triunfar ante el pecado representado por procelosas aguas, iluminando el camino con la «sacra luz de su fanal», e incluye imágenes que no son extrañas en la poesía española del barroco:

Animado galeón que en gloria eterna navegas
Mar de gracia en vez de espuma
Y formando tu quilla tabla humana
Burlas el riesgo, nave soberana.
¡Corre felice si tu rumbo cierto
de los mismos escollos hace el puerto!⁶

La nave que afronta los peligros como metáfora, en este caso, del alma, aparece en otros ejemplos, tales como en la *Cantata para soprano* de 1734 con violines y acompañamiento de la Catedral de Jaén (fol. 266v, volumen IX).

La nave combatida
del rígido elemento,
si está bien prevenida
al ímpetu del viento,
qué presurosa va⁷.

Roque Ceruti, compositor nacido en Milán en 1683, quien fuera maestro de capilla de la Catedral de Lima (ciudad en la que falleció en 1760) es autor de los trabajos que se presentan a continuación.

En la *rama frondosa* (ANB, núm. de catálogo 949) para voz, violín y continuo, lleva la indicación *Cantada humana para voz sola sin violi-*

⁵ ANB, núm. de Catálogo 117.

⁶ Sarfson, 2010, p. 44.

⁷ Medina Crespo, 2008, p. 113.

nes. Se trata de una obra conservada en forma de partitura; por lo tanto, se reproducen los comienzos de cada una de sus partes. La característica sucesión de recitativo y aria se dedica a un texto de amor humano de contexto pastoril donde el *locus amoenus*, que en este caso tiene como protagonistas al ave canora y a la pastora destinataria del canto, tiene ecos clásicos y gongorinos. A continuación, el texto según aparece en la partitura:

Recitativo:

En la rama frondosa
De un verde, frondoso sauce,
A qué ondas de plata
El tronco fértil, espumosas, lamen,
Un músico jilguero
Canta dulces compases
Sin ver que su armonía
Sólo a los vientos, métrica, persuade.

Aria algo viva:

Clarín de la selva,
Si tu amor no te escucha,
Si no te oye nadie,
No cantes, no cantes.

Recitativo:

Pero sí,
Que Lisarda peregrina,
Cuidado excelso de tu voz divina,
Está en la selva.
Y, entre la maleza,
Premiará tu primor con su belleza.
Y si Lisarda te oye ya lograste
Todos estos afectos que cantaste.

Aria no muy alegre:

Violín animado,
clarín encendido,
por lo enamorado
deja lo sentido.

Y cuando presumas
Que estás despreciado
Consagra tus plumas
Al bien adorado,
Dedica tus voces
Al dueño querido⁸.

Adonde remontada mariposa (ANB, núm. de catálogo 940), dúo para dos tiples, violines y continuo, fechada en 1756. El texto desarrolla la metáfora de la mariposa, como imagen del alma en su búsqueda de la trascendencia:

¿Adónde, remontada mariposa,
el vuelo llevas, el aliento animas?
Si ese sagrado fuego que pretendes
De todo un Dios la llama inmortaliza.

¡Detente, aguarda, espera!
No los tornos repitas:
Que abrasarse en su incendio luminoso
El astro superior, aún fuera dicha.
¡Repara, atiende, mira!
Que ronda su esplendor indeficiente
Celestes genios, sacras jerarquías⁹.

La mariposa como metáfora del alma anhelante de su Creador no es rara en los textos de las cantadas. También en la Catedral de Jaén (España), se encuentra el manuscrito de *Incauta mariposa, Cantata para Contralto de 1722 con bajón y acompañamiento* (fol. 59, volumen IV):

Incauta mariposa
que a esa llama sagrada
intrépida te arrojas,
sin prevenir
el riesgo que te aguarda¹⁰.

⁸ Sarfson, 2010, p. 57.

⁹ Sarfson, 2010, p. 64.

¹⁰ Medina Crespo, 2008, p. 23.

En el siguiente cuadro se presentan en forma esquemática las características de estas tres cantadas:

Animado galeón	Introducción +Recitativo +Aria +Recitativo+Aria	Tiple, violín, continuo
En la rama frondosa	Recitativo+Aria+Recitativo +Aria	Tiple, continuo
Adonde remontada mariposa	Introducción instrumental +Aria +Interludio+Aria	Tiple I, Tiple II, Violín I, Violín II, Continuo.

4. EPÍLOGO

El cambio de casa reinantes en España, producido en el comienzo del siglo XVIII, coincide con una serie de modificaciones en la estética musical, vinculadas al protagonismo de los violines y la alteración de las formas musicales a raíz de la influencia italiana. En los virreinos, durante las primeras décadas del siglo coexisten el estilo anterior, en el que el arpa tiene una importante presencia como instrumento de acompañamiento de las voces en la iglesia. Por ejemplo, en el Archivo Nacional de Bolivia en Sucre se encuentran ejemplos de las primeras décadas del siglo XVIII sin violines, con acompañamiento de arpa, y compuestos en el compás de proporción cilla, sin barras de compás. Pero a mediados del siglo las novedades de la metrópoli han llegado de la mano de las copias de obras de maestros de capilla españoles, y por la llegada de compositores italianos que ocupan plazas importantes en las catedrales hispanoamericanas. Sin embargo, esta reforma en las estructuras musicales se manifiesta con la pervivencia de una estética literaria que reutiliza temas y fragmentos de textos del siglo anterior, que circulan y se dispersan en los amplios territorios de ultramar.

BIBLIOGRAFÍA

- Amorós, Andrés *et al.*, «La fiesta sacramental barroca», en *Historia de los espectáculos en España*, Madrid, Castalia, 1999, p. 216.
- Boyd, Malcolm, y Juan José Carreras, *La música en España en el siglo XVIII*, Cambridge, Cambridge University Press, 2000.
- Cerone de Bérnago, Pietro, *El Melopeo*, Libro primero, Nápoles, 1616.

- Eichmann, Andrés, *Letras humanas y divinas de la muy noble ciudad de La Plata*, Madrid, Iberoamericana, 2005.
- Eichmann, Andrés, *Cancionero mariano de Charcas*, Madrid, Iberoamericana, 2009.
- Feijóo, Benito, «La música en los templos», en *Teatro crítico universal*, tomo I, Discurso XIV, Madrid, Castalia, 1986, p. 385.
- García Muñoz, Carmen y Waldemar Roldán, *Un archivo musical americano*, Buenos Aires, Eudeba, 1972.
- Knighton, Tess y Álvaro Torrente, *Devotional music in the iberian world, 1450-1899: The villancico and related genres*, Hampshire, Ashgate, 2007.
- Laird, Paul, *Towards a history of the spanish villancico*, Michigan, Harmonie Park Press, 1997.
- Lambea, Mariano, «Un ejemplo ilustrativo del proceso de cambio entre el villancico renacentista y barroco», *Anuario Musical*, 56, 2001, pp. 59-73.
- Marín López, Javier, «Libros de música para el nuevo mundo a finales del siglo XVIII. El proyecto editorial del impresor José Doblado», en *Actas del XII Congreso de la Asociación Española de Americanistas*, Huelva, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Huelva, 2007, pp.137-152.
- Martín Moreno, Antonio, «El músico Sebastián Durón: su testamento y muerte. Hacia una posible biografía», *Anuario Musical*, XXVII, 1972, pp.163-188.
- Madrid, Rodrigo, «La danza barroca en la procesión del Corpus Christi en España e Hispanoamérica», en *La cultura del barroco español e iberoamericano en su contexto europeo*, ed. Casimierz Sabik, Varsovia, Universidad de Varsovia, 2010, pp. 647-655.
- Medina Crespo, Alfonso, *Villancicos barrocos en la Catedral de Jaén*, Jaén, Ediciones Blanca, 2008.
- Nawrot, Piotr, *Indígenas y cultura musical de las reducciones jesuíticas*, La Paz, Verbo Divino, 2000.
- Palacios Garoz, José Luis, *El último villancico barroco valenciano*, Castellón, Universitat Jaume I, 1995.
- Querol, Miguel, «El cultivo de la cantata en España y la producción musical de Juan Francés Iribarren (1698- 1767)», *Musiker, cuadernos de música*, 1, 1983, pp. 115-128.
- Roldán, Waldemar, *Catálogo de manuscritos de música colonial de la Biblioteca Nacional de Bolivia*, Sucre, UNESCO/Instituto Boliviano de Cultura, 1986.
- Roldán, Waldemar, *Antología de música colonial americana*, Buenos Aires [sin indicación de editorial], 1986.
- Rubio, Samuel, *Forma del villancico polifónico desde el siglo XV hasta el XVIII*, Cuenca, Instituto de Música Religiosa, 1979.

- Sánchez, Gustavo, «Las cantadas de Navidad en los Monasterios jerónimos de Guadalupe y El Escorial», en *La Natividad: arte, religiosidad y tradiciones populares*, ed. Francisco Javier Campos, San Lorenzo de El Escorial, Real Centro Universitario El Escorial-Reina Cristina, pp. 603-620.
- Sarfson, Susana, *Cantadas, tonos y villancicos en el barroco boliviano*, Valencia, Piles, 2010.
- Seoane, Carlos *et al.*, *Lírica colonial boliviana*, La Paz, Quipus, 1993.
- Stevenson, Robert, *Music of Perú. Aboriginal and Viceroyal epochs*, New York, Peer, 1959.
- Sohns, Eduardo, *Villancicos de diversos autores a dos y a tres y a cuatro y a cinco voces agora nuevamente corregidos*, vol. I y II, Buenos Aires, Libros de música, 2002.
- Vega, Carlos, *La música de un códice colonial del siglo XVII*, Instituto de Literatura Argentina, Buenos Aires, Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires, 1931.
- Lope de Vega y Carpio, Félix, *La Dorotea*, en *Colección de obras sueltas así en prosa como en verso*, Madrid, Imprenta de Don Antonio de Sancha, 1777.
- Virgili Blanquet, María, «Voces e instrumentos en la música religiosa española del siglo XVIII», *Revista Nassarre*, III/2, 1987, pp. 95-105.

